Christian Metz

LA ENUNCIACION ANTROPOIDE

EN

LA ENUNCIACION IMPERSONAL, O LA VISION DEL FILME,
Meridiens Klincksieck,Paris,1991.-

Lo que se denomina enunciación no es sólo el objeto de varias concepciones diferentes sino que en sí mismo comporta varias ideas diferentes (sin duda esto contribuye a aquello). Dos de estas ideas han sido bien consignadas en el Diccionario de Greimas y Courtés (1) : la enunciación es una producción, y es un pasaje, el de una instancia virtual (como lo es la del código) a una instancia real. Pero hay también una tercer idea, que incluso es la primera en los textos de Benveniste y Jakobson y, en el campo narratológico, en la obra de Gérard Genette (2).

Por "enunciación" se designa la presencia, en los dos "extremos" de lo enunciado, de personas humanas, o para decirlo con mayor exactitud de sujetos (debe recordarse que para Benveniste la pareja YO/TU asigna la "correlación de subjetividad"). Por cierto, la narratología no deja de repetirnos que el enunciador y el enunciatario son instancias abstractas y estructurales, "lugares" que sería torpe confundir con el emisor y el receptor "empíricos" (autor, lector...), que la enunciación difiere teórica y prácticamente de la comunicación, etc. Jean Paul Simon, quien en nuestro dominio es uno de los primeros en haber abordado estas cuestiones, es particularmente claro acerca de este punto : la enunciación no convoca un sujeto "pleno" y "trascendente", sino "un sujeto codificado y códico" (3). Sin embargo, uno no se halla forzado a tomar al pie de la letra estas conjuraciones rituales, o por lo menos a hacerlo hasta el fin. Si en general resulta indudable que no se debe confundir el narrador con el autor (es sólo un ejemplo) no es menos cierto, y esto es lo que más a menudo ocurre, que los lugares de la enunciación -de la enunciación que se nos dice es pura y exclusivamente textual- sean concebidos como si se trataran de una suerte de persona. No es posible pensarlos de otro modo, esto es preciso confesarlo: no puede representárselos claramente sino a través de instancias que los encarnen , instancias que por otra parte se supone que ocupan realmente su lugar durante el proceso de transmisión : así, se puede hablar del enunciatario, perdiéndolo de vista: es en el espectador en el que pienso para, simplemente, comprender lo que se me dice, en el espectador que va a ajustarse (en teoría o por milagro) a ese papel de " enunciatario". La enunciación, naturalmente, tiene algo de antropoide.

No habria, sin embargo, que transferir sobre el aparato enunciativo los caracteres de su instancia de encarnación, como esos narratólogos que, después de haber definido a algún Lector Ideal (Implícito, Inmanente, etc.), nos describen en detalle sus reacciones utilizando el vocabulario de la psicología humana y novelesca. Por lo demás, palabras como "enunciador" y "enunciatario" conllevan, a través de su sufijo, connotaciones antropomórficas difíciles de evitar y bastante lamentables en diferentes dominios, y de modo especial en el del cine, donde todo reposa sobre máquinas. En el caso en que en un texto se hiciera visible la inscripción física de la enunciación, sería más adecuado utilizar nombres de cosas. Propondré - provisoriamente, como se verá -"foyer (o fuente) de la enunciación" y "blanco (o destinación, u objetivo) enunciativo". (El sujeto humano reaparecerá cuando alguien venga a ocupar el "foyer" o el blanco). Albert Laffay habia,hace ya tiempo,muy bien dicho (4) que en el corazón de todos los filmes, con sus "intervenciones ultrafotográficas" y sus manipulaciones diversas, se hallaría un "foyer lingüístico virtual" , un "mostrador de imágenes", una "persona ficticia" (se advertirá ficticia) un "maestro de ceremonias", un "gran imaginero" y, como consecuencia, finalmente, una "estructura sin imágenes" (la última observación es de una agudeza excepcional).

Las instancias de encarnación no coresponden a los polos enunciativos de manera regularmente homológica. Así, el espectador cómicamente llamado real (es decir el espectador a secas) que lisa y llanamente se esperaría encontrar del lado del blanco, ocupa, en la medida en que se lo identifica con la cámara,a la vez el foyer, y, por el hecho de que el filme le mira, el blanco. Este segundo movimiento de reflujo ha sido notablemente evocado por Marc Vernet : la tercera dimensión ficticia de la pantalla crea un punto de perspectiva que se dirige hacia nosotros, "una mirada anónima en espejo que viene a interrumpir y a volver a lanzar la relación dual del espectador con la imagen" (5). El espectador sería, entonces, a la vez, un YO y un TU. Pero, asimismo, se ve que la proposición, tal cual fue formulada, no significa gran cosa : primer signo de los inconvenientes que se vinculan con el empleo de los pronombres personales, pronombres que no pueden sino orientar hacia una concepción deíctica de la enunciación en el cine, que muy poco se adapta, me parece, a las realidades del filme. Esta teoría es, no obstante, la más corriente en la materia. Se la encuentra, por primera vez plenamente consciente de si misma y ferreamente articulada, en los trabajos del mejor analista actual de la enunciación fílmica, Francesco Casetti.(6) Resume las principales configuraciones enunciativas que distingue por " hiperfrases ejecutivas" cuyo conjunto constituye una suerte de formulario deíctico. Así, para la mirada a cámara :YO (: enunciador) y EL(: personaje) TE (: enunciatario) miramos" , y así siguiendo para las grandes "formas" que dibuja la enunciación.

Pero ¿es posible considerar que un YO que no puede transformarse en TU es aún un yo? La pregunta puede ser planteada al psicoanalista, cuya respuesta es previsible, y también al linqüista, para quien la reversibilidad de las dos primeras personas incumbe a su propia definición.

Esta reversibilidad admite un grado fuerte, en el intercambio oral, forma prototipica del "discurso" de Benveniste en su oposición a la "historia", y, según la opinión del mismo autor, punto de partida de toda la reflexión sobre la enunciación (7). En una conversación, se tiene la impresión de que se puede ver, o tocar, al foyer y al blanco de la enunciación (quienes en realidad se sustraen a ese contacto, pues consisten en pronombres gramaticales). Se los confunde, aqui, todavia, con sus instancias de encarnación, con las dos personas que conversan : lo que se toma por el foyer de la enunciación es otro enunciado, simultáneo, el enunciado mimico-gestual del sujeto que habla, es decir de la propia persona (de ahi la confusión). Sucede que el grado de reversibilidad de los polos enunciativos, en el intercambio oral se presenta en su máxima expresión : las instancias de encarnación son cuerpos humanos reales que acumulan de manera notable dos modos de presencia : no sólo ambos están presentes al mismo tiempo sino que lo están en el mismo lugar donde producen sus enunciados (lo cual resulta diferente de lo que sucede en el intercambio escrito y especialmente en el literario, cinematográfico, pictórico). Las reacciones del enunciatario son capaces de modificar y reprogramar, a medida que se pronuncian, las palabras del enunciador, a través del maniobrar paralelo y lógicamente anterior del oyente y del locutor. En suma, es sobre todo en base a situaciones excepcionales por sus caracteres estruturales (pero muy corrientes en la vida) que se ha construido la teoria de la enunciación.

La reversibilidad de las personas comporta un grado más débil en los diálogos escritos, trascripciones y otros "relatos de palabras" (se sabe que tanto Benveniste (8) como la narratologia literaria (9) han prestado atención al tema. En estos casos, más que feed-back real de la destinación sobre la fuente, hay emunciados (escritos) que no sólo imitan a otros (orales) sino que también imitan la retroacción. Imitación que torna posible la identidad del código global, la lengua, y especialmente la de los términos deicticos, que, en lineas generales, presentan la misma forma para lo oral y para lo escrito.

Habria aún muchos casos intermedios, de los que la pragmática, a la que nada de lo humano le es ajeno, ha debido, sin ninguna duda, de preocuparse. Así sucede con el YO en una alocución oficial a la que se considera que, a pesar de que el orador sea conocido por todos, nadie responderá, o incluso con el YO en un libelo firmado, etc. Así se llega progresivamente a la "historia", donde la reversibilidad de las personas desaparece, puesto que en principio la tercera persona es la única que se emplea. La

"enunciación histórica", para retomar otra fórmula de Benveniste (10). está desprovista de marcas. Casetti dirá que en algunos casos la enunciación está "presupuesta", postulada por la simple presencia de un enunciado. o incluso, en el régimen ficcional, "diegetizada". (Pero en el otro extremo del espectro de las variaciones, puede ser enunciada) (11).

Antes de avanzar, algunos recuerdos elementales sobre los deícticos verdaderos, los del lenguaje articulado. Tomaré el ejemplo del francés y, como la lista exacta de los deícticos varía según los lingüistas, me limitaré a los más corrientes, a saber: los pronombres personales, posesivos y demostrativos (12), los adverbios de tiempo y de lugar, y los tiempos verbales. No debe olvidarse que existe un amplio solapamiento entre la categoría de los deícticos y la de los anafóricos: emplearé provisoriamente le término de índice para agrupar a los dos. no sin pasar por alto que los anafóricos y catafóricos del filme, por los cuales se interesara tanto Michel Colin (13), han sido estudiados tempranamente por Jean-Paul Simon (14), y más tarde por Paul Verstraten (15), Lisa Block de Behar (16) y otros.

Es posible, pues, distinguir, en primera instancia, a los índices dobles de los "simples". Los primeros tienen dos formas : una reservada para el discurso y otra para la historia : "ayer/ la víspera", etc.("Ayer" es deíctico mientras que "la víspera" es anafórico; el segundo no reenvía a una circunstancia de la enunciación sino a una información anterior contenida en el enunciado). Otros índices, por el contrario, conservan la misma forma para la historia y para el discurso; así sucede con los pronombres personales y posesivos de la tercera persona y con todos los demostrativos : "eso" es lo que se muestra con el dedo y es también lo que muestra la frase precedente. La distinción entre los "dobles" y los otros no tiene evidentemente objeto para los términos que se emplean únicamente en el discurso (pronombres personales y posesivos de las dos primeras personas), o únicamente en la "historia", como el pretérito indefinido o el pretérito anterior; la cuestión del desdoblamiento se plantea sólo para los términos que cumplen dos funciones. Segunda gran división : de acuerdo a las circunstancias de la enunciación, algunos deícticos, para referirse al mismo referente, cambian de significante, mientras que otros no lo hacen.En una conversación , el Sr. Durand se nombra YO cuando es él quien habla pero TU cuando es Dupont quien le habla; para referirse al dieciocho de julio se utilizará "mañana" si la fecha en que se está es el diecisiete, pero "ayer" si la fecha es diecinueve, etc. Es esta categoría la que corresponde aproximadamente a los "token-reflexivos" de los filósofos del lenguaje :los caracteres singulares de cada enunciación ("token", ocurrencia) se "reflejan", dicen dichos teóricos, hasta en el sentido literal del enunciado : para saber qué lugar designa aquí, es preciso saber dónde ha sido pronunciada la frase.

Este grupo es el de los deicticos por excelencia (quizás de los únicos) (17), y lo es debido, a la vez, a su mecanismo muy particular de referencia y a que comporta las palabras claves YO y TU (que también son las que invoca Casetti). Lo que tiene de propio, es el proporcionarnos informaciones sobre la enunciación a través de la enunciación misma y de ser,por lo tanto, inseparable de algunos cambios en la realidad, cosa que no sucede en el filme o en el libro. Por supuesto que en éstos se encuentran los pronombres personales y posesivos de las dos primeras personas; en los verbos, la triada presente/pasado/futuro para designar la misma fecha según el momento en el que hable; en los adverbios, "ayer/hoy/mañana", o bien, "aquí,allí", para apelar al mismo lugar según se esté próximo o alejado, o "a derecha/ izquierda" (18),etc.

Estos términos con transformaciones se oponen a otros cuyo significante no varia en relación a un único referente. aún en el caso en que las coordenadas de la enunciación cambien, es decir, cuando la frase sea pronunciada en otro momento, en otro lugar, por otra persona, etc; asi ocurre con el presente intemporal ("La tierra es redonda"), o bien con todos los demostrativos salvo aquellos que se ordenan en pares del tipo "Próximo/Lejano", como éste /aquél.

Esta exposición-borrador sólo tiene por meta subrayar la extrema precisión del dispositivo deictico. Que se encuentren todos estos mecanismos en los diálogos de un filme parlante no es sorprendente, puesto que las palabras han sido registradas en bloque; en las partes dialogadas de una novela ocurre lo mismo, ya que la transcripción mimica de la que he hablado, siempre es factible. En cambio, ¿qué interés puede tener el llamar YO - un Yo del cual se acaban de medir (de modo incompleto) las servidumbres estructurales, servidumbres que hacen también a su sentido -, al foyer de la enunciación de un filme o de una novela tomados globalmente, como al de cualquier otro discurso no interactivo, acabado antes de ser presentado, que no concede a la enunciación y al lector-espectador ninguna posibilidad de modificación, salvo - cambio puramente exterior - la de cerrar el libro o la de apretar el botón de la televisión? Gianfranco Bettetini da a los discursos de este tipo - la mayoria de los textos clásicos -el nombre bastante exacto de "monodireccionales", que conservaré.

Además, entre esos discursos preparados de antemano y que no pueden modificarse, hay que distinguir aquellos que son lingüísticos, como por ejemplo el relato literario, y aquellos que son audiovisuales. En estos últimos, las palabras - que pueden aproximarse mucho a las de los intercambios de la vida cotidiana - deben combinarse con la Imagen: ellas no son las únicas portadoras del mensaje, el cuerpo del texto en parte se les escapa. En una novela nada es habla, todo deviene escritura, pero la lengua es sobera- y el idioma no cambia (el del texto es a la vez el hablan los personajes y los lectores). El discurso e

salpicado de deícticos "mimados", y también, en los pasajes de "historia", especialmente de anafóricos. que a menudo se expresan a través de la misma palabra (como éste), de manera que la impresión de conjunto persiste. La percepción espontánea de desvio entre historia y discurso se encuentra a menudo mezclada por esos términos anáforo-deicticos,puesto que además si uno se atuviera a ellos, el discurso se transformaria, sin que hubiera cambio de significantes, por simple rotación funcional de una muesca, en historia, siendo el papel de la situación mecánicamente reemplazado por el del contexto. (En términos pragmáticos se diria, con mayor precisión, que el cotexto ha venido a sustituir al contexto). Además , en lo que hace a lo escrito, la anáfora se halla menos distante de la deixis, ya que ésta opera sobre "situaciones" que son puros productos del enunciado. En el discurso, en los diálogos de la novela, el personaje podrá hablar de "ese perro" si sabemos por el libro que en ese momento en la habitación hay uno; "en la historia", el narrador de la misma novela podrá decir "ese perro" si retoma la frase precedente en la que nos enteramos de que en ese momento hay un perro en la habitación: allá, deixis reconstituida, aqui, anáfora ordinaria.

La historia, en suma, puede tomar un aire de discurso, o evocar alguna formación vagamente intermedia. Por otra parte, - pues las cosas están ligadas pero son distintas - el texto escrito da siempre, según grados diversos, la impresión de una presencia enunciativa : es que conserva en si algo de la enunciación deictica, aquella cuya forma nos es la más familiar. (La teoria lingüística de la enunciación, no por azar, ha comenzado como una teoria de los deícticos). Incluso marcas, a fortiori, para el "texto oral", plena y únicamente oral, como a veces existe en la radio, y como ha habido durante siglos, con los aedas y otros tipos de narradores.

"Si se habla, es que alguien habla" : tal es el sentimiento general, incluso si se trata de un libro. Pero el equivalente fílmico de esta certidumbre interior e inmediata está lejos de ser asegurada. "Si hay imágenes para ver, es que alguien las ha organizado" : estamos frente a algo que no conquista la adhesión de las masas. El espectador atribuye espontáneamente los diálogos del filme a una instancia encastrada, de segundo grado, y las palabras del eventual narrador en off, o del anónimo comentarista se desean soberanas, frente a un lugar de enunciación aún flou e incierto, un poco sumergido o por lo menos velado por la imagen (ver al respecto las observaciones de André Gaudreault (20), que me parecen muy justas). A lo sumo la enunciación primera, verdadera, puede remitir a la del "gran imaginero", evocado por Albert Laffay, aquél que organiza las imágenes y aún las voces (y las voces tanto como las imágenes), aquél cuya gestión globalmente extralingüística no da el sentimiento nitido de una presencia enunciativa personalizada. Pero lo más corriente es que ese espectador no piense ni en el Imaginero. No cree, tampoco, por el contrario, que las cosas se releven por si mismas: simplemente ve

imágenes. André Gardies, quien, a pesar de esto es partidiario (como yo) de una teoria de la enunciación en el cine, tiene un instante de duda muy significativo (21) y declara que la noción de enunciación filmica quizás sólo sea una metáfora antropomórfica. André Gaudreault hace observar (22) que un enunciado lingüistico es atribuido automáticamente a una persona precisa, identificable o no, y que esta certeza comienza a vacilar desde el momento en que se la relaciona con enunciados no verbales. Es por otra parte preciso recordar que la palabra "enunciar" en francés corriente sólo se aplica al acto de hablar o de escribir (cf."el enunciado del problema"), traduciendo así la convicción casi general de que el único lenguaje verdadero es la lengua. Por lo demás, cuando David Bordwell condena la propia noción de enunciación en los estudios filmicos (23),invoca un argumento muy parecido, la naturaleza no lingüistica del objeto. Otro tanto se podria decir de las afirmaciones de Gérard Genette (24) según las cuales el filme no seria, si se hablara con propiedad, un relato, pues no es una entidad lingüistica.

Aquellos que estiman que la " enunciación en el cine" significa algo no deben tomar a la ligera este argumento, que , en verdad, es muy fuerte. Nos obliga a una reconversión importante : a concebir un aparato enunciativo que no sea esencialmente deictico (y por ello antropomórfico), que no sea personal (como los pronombres que así se llaman) y que no imite de cerca a tal o cual dispositivo lingüistico, pues la inspiración lingüistica rinde mejores frutos a la distancia. " A menudo, en efecto, nos dice Pierre Sorlin (25), el filme señala su relación con el público indicando en si que es un filme (objeto fabricado a partir de tomas de vistas y de sonidos), sin por eso poner en juego el más mínimo índice de subjetividad". Y un poco más lejos : "En un gran número de filmes, las marcas de enunciación no reenvian a ningún sujeto delegado". Cuando, en el cine, la enunciación se marca en el enunciado, no es, o no es principalmente, por marcas deicitcas, sino por construcciones reflexivas (Francois Jost ya ha expresado, en un articulo al que volveré al fin del recorrido(26), una idea muy cercana). El filme nos habla de si mismo, o del cine, o de la posición del espectador (27), y es en ese momento cuando se manifiesta esta suerte de desdoblamiento del enunciado que, en todas las teorias, constituye eso sin lo que no se podria inclusive pensar en una enunciación. El desdoblamiento deictico, que consiste en estar a la vez (y ficticiamente si lo hace) afuera y adentro, no es el único posible. El desdoblamiento metafilmico (metadiscursivo) que es interno, puede soportar también, si es preciso, una instancia completa de enunciación. Este replieque, trataré de mostrarlo, puede tomar muchas formas, reflexivas pero también comentativas, frecuentes en los filmes y lo suficientemente numerosas como para recubrir la nomenclatura corriente de posiciones enunciativas : filme en el filme, dirección off, dirección in, imagen subjetiva, campo-contracampo, flash-back.etc.,etc.

El ejemplo del cine (como el de otros sin duda) nos invita a ampliar nuestra idea de la enunciación y, por una vez, es la teoria del filme la que podria (?) tener efecto retroactivo sobre la semiología y la lingüística generales. No tiene, por otra parte, nada de sorprendente que los tipos de discurso existentes, que son tan diversos, presenten dispositivos de enunciación diferentes e, incluso, habria cierta trivialidad en recordar este hecho, si la enunciación no estuviera ligada a la deixis de manera un poco automática en algunos espiritus. Ahora bien, ¿ Qué es, en el fondo, la enunciación?. No es ni forzosamente ni siempre "YO - AQUI - AHORA", es, de manera más general, la capacidad que tienen muchos enunciados de plegarse en ciertas partes, de aparecer aqui o allá como en relieve, de mostrar una fina película de si mismos que lleva grabadas algunas indicaciones de **otra naturaleza** (o de otro nivel), concerniente a la producción y no al producto, o bien, si se lo prefiere, inscriptas en el producto por el otro extremo. La enunciación es el acto semiológico por el cual algunas partes de un texto nos hablan de ese texto como de un acto. Para eso no es necesario recurrir al mecanismo complicado y poco más o menos que inimitable de la deixis. Las marcas enunciativas posibles son muy variadas. En música orquestal, por ejemplo, una de ellas es el timbre caracteristico de los instrumentos : cuando el oboe interviene, no interpreta solamente su frase, se hace reconocer también como oboe; el mensaje musical se ha fisurado en dos capas de información de estatuto diferente. En un filme, si los personajes observan acontecimientos a través de una ventana, reproducen mi propia situación de espectador y me recuerdan, por ende, de una vez, la naturaleza de lo que sucede - una sesión de cine, una visión en un rectángulo - y el papel que allí juego. Pero la construcción textual que me la ha recordado es metafílmica, no deictica; o antes bien, en este ejemplo, es metacinematográfica, puesto que el rectángulo de la pantalla es propio del cine como tal. De manera más general, como bien lo han dicho Francois Jost (28) y Jean-Paul Simon (29), el cine no tiene una lista fija de signos enunciativos, sino que efectúa un empleo enunciativo de cualquier signo (como en mi ejemplo de la ventana), signo que puede ser sacado de la diégesis y que de inmediato puede ser remitido nuevamente a ella. Es la **construcción** la que, por un instante, habrá tomado valor enunciativo.

Gianfranco Bettetini, con precisión, señala que el filme a pesar de sus palabras, está siempre del lado de lo escrito, nunca de lo oral (30) : lo está, al menos, en un punto, pero que es capital : el enunciador y el enunciatario - los de la obra tomada en su conjunto, no los de los eventuales diálogos encastrados - no intercambian sus papeles en el camino, y el segundo, con sus reacciones, no modifica ni las palabras ni las intenciones del primero. Las cosas no se modifican aunque aparezcan con fuerza (pues esto sucede) marcas de enunciación canónicas, como los comentarios extradiegéticos que dicen "

que designan expresamente a las personas que mantienen una conversación.

Francesco Casetti afirma sin perder tiempo que, contrariamente al escepticismo de la mayoría de los comentaristas (me encuentro incluido voluntariamente entre ellos), el filme dispondría realmente de un cierto número de configuraciones deícticas(34). No menciona nada más que a dos.Por un lado las huellas técnicas, sean o no voluntarias, reveladoras del trabajo de la imagen y del sonido, y que han subsistido y se presentan en la banda final : esto es, lo veo bien, una marca de enunciación, pero típicamente metafílmica, un fragmento de discurso de segundo grado, que nos habla del discurso; no tiene nada de deíctico, excepto que se llame así a todo lo que nos muestra o nos indica algo. Los créditos de los filmes, según el autor, participan también de la deixis. Mi argumento " metadiscursivo", puesto que se habla de créditos, podría evidentemente ser corregido de manera más bella. Y además, los créditos se hallan enteramente soportados por la lengua, la escrita y a veces la hablada. Sin embargo, es verdad que nos informan, si no sobre la realidad del trabajo de producción, al menos sobre el nombre de los colaboradores, del autor (¿este punto cimentará la confusión?), a veces sobre los lugares del rodaje, más frecuentemente sobre la fecha aproximada del filme. Pero estas informaciones no son suministradas por la vía deíctica. Si asisto en 1988 a ver un filme rodado en ese año. sus créditos no me dicen "rodado este año" sino que llevan, (cuando la llevan) la mención 1988, la que puede ser comprendida por todos sin necesidad de poseer ninguna información particular sobre las circunstancias de la enunciación. Aquí los mecanismos deícticos son justamente aquellos que hay que evitar puesto que, tomados en su forma más pura (significante variable para referente único), obligarían a retocar sin cesar la cinta. (Se me perdonará, espero, esta hipótesis caricaturesca y sus evocaciones un poco triviales, que intentan reaccionar contra el abuso de los sentidos figurados o ampliados.)

A propósito de créditos, Casetti recuerda (35) la frase final, que se ha convertido en famosa, de La Splendeur des Amberson, "My name is Orson Welles", dicha por el mismo Orson Welles. La reflexividad aparece claramente. Se combina, en este caso, con una auténtica deixis ya que, si este mismo crédito hablado hubiera sido dicho por el representante de la R.K.O, hubiéramos tenido " His name is Orson Welles" (Continúo decididamente con las suposiciones absurdas). El significante hubiera cambiado sin que el referente lo hubiera hecho. El filme integra admirablemente ese posesivo en su contrucción de conjunto : es el papel de la voz de Welles, que "retoma" la voz narradora de la historia y satura de manera soberana los últimos minutos de la cinta. Pero por su naturaleza, esta construcción deíctica no es cinematográfica, es puramente lingüística, y es como tal que interviene en el filme y encuentra en él su eficacia.

El " sistema" propuesto por Francesco Casetti - pues existe uno, y de una gran fuerza intelectual - reposa enteramente sobre una suerte de puntos cardinales, que considera como las configuraciones enunciativas fundamentales del cine, o como las "coordenadas", según su expresión, de la enunciación fílmica. No ignora, desde ya, que el filme presenta muchas otras posiciones enunciativas, como, por ejemplo, las diversas formas de encuadre subjetivo que, con extraordinaria minucia ha estudiado Edward Branigan (36), y que, por Casetti, serían probablemente tratadas como variantes pertinentes o casos derivados. Su objetivo es otro, deliberadamente sinóptico y general, como una foto de avión. Retoma más de un punto de las posiciones de Bettetini, pero quiere ser más "técnico". Es el primero que propone elementos de formalización para el conjunto del aparato enunciativo del filme considerado en sus grandes líneas. No es, pues, obra del azar, el que reaccione contra él.

Dejando de lado dos figuras que el libro estudia por separado (37), el flash-back y el filme en el filme - otras combinaciones de los mismos términos, a los que llego-, se ve proponer el siguiente cuadro (38) :

1. **Vistas llamadas objetivas** ("nobody´shots" en la tradición anglosajona); fórmula : YO (enunciador) y TU (enunciatario), nosotros LE (enunciado, personaje, filme) miramos.
2. **"Interpelaciones"** (: miradas a cámara y destinaciones diversas): YO y EL, TE miramos , a ti que estás destinado, en consecuencia, a mirar.
3. **Vistas llamadas subjetivas"** (TU y EL ven lo que YO les muestro.
4. **"Vistas objetivas irreales"** (:ángulos raros de autor imposibles de ser remitidos a un personajes, y otras construcciones del mismo género) :"Como si TU fueras YO".

El segundo caso, la interpelación, comporta una variante en la que el enunciador no se desliza en el EL de un personaje, sino en el de la escena entera, como cuando hay pantallas en la pantalla, espejos, ventanas, etc. (esta incorporación me parece un poco desprolija);fórmula :"ESO es para TI, es del cine, es decir YO". Se percibe la idea de una reflexividad, "es del cine", en una concepción de conjunto dominada por los deicticos y mucho más fuertemente de lo que dice el autor. Declara en primer término que los pronombres personales serán para él simples "equivalencias de carácter indicativo" (39), pero luego son ellos y sólo ellos los que alimentan su formulación y articulan sus divisiones, hasta el momento en que uno se da cuenta de que eran apenas metafóricos y que su función era mucho más que indicativa: en efecto, casi al fin de su trabajo, el autor nos dice (40): "(En la enunciación) alguien se apropia de una lengua (...); las personas se articulan (la apropiación permite distinguir un YO, un TU y un EL), etc." : estamos ante (casi) verdaderos pronombres personales. - Dejaré de lado aquí los otros aspectos de la obra; el propósito de Casetti es sensiblemente más vasto y aclara con fuerza más de un aspecto del filme, incluido en el

registro del metadiscurso (41).

Toda concepción de la enunciación muy marcada por la deixis comporta, desde el momento en que se la separa del estudio de los intercambios hablados, tres riesgos principales, antropomorfismo, traslación lingüística y deslizamiento de la enunciación hacia la comunicación (: relaciones "reales", extratextuales). El mismo Casetti no cede a menudo a estas tentaciones, nos pone en guardia contra ellas, pero en teoria, el riesgo permanece ("el riesgo", en singular, pues los tres no hacen sino uno, son indisociables).

Y en primer lugar, cuando un filme se proyecta es porque en general hay (al menos) un espectador : la instancia de encarnación del destino está pues presente. Pero la de la fuente - el cineasta, o el equipo de producción - está en la inmensa mayoria de los casos ausente. Bettetini le adjudica importancia a esta disimetria (42), y yo también. Pues ella es la causa de que la conversación verdadera se halle desvirtuada respecto a las supuestas personas de la lengua : no es entre un enunciador y un enunciatario, sino entre un enunciatario y un enunciado, entre un espectador y un filme, es decir, entre un TU y un EL, que, asi repartidos, ven sus sentidos confundirse, puesto que el único sujeto humano presente, en los lugares, y capaz de decir YO, es, justamente, el TU.

Existe, por otra parte, un sentimiento común, salvo desde luego en el medio especializado de los cineastas, que el "sujeto" es el espectador; las obras de semiologia psicoanalitica, que tratan en todos los sentidos al "sujeto espectador" reflejan bien esta impresión.

Para Casetti, los polos enunciativos son papeles - el mismo término usa Branigan (43) - que serán más tarde investidos, cuando se dé la transmisión efectiva, por cuerpos (44); el mismo término en la obra de Bettetini(45). La fórmula es bella y posee algo de esencial. Sin embargo, del lado del enunciador no hay cuerpo. Y como es verdad que los papeles (o su equivalente en otro marco teórico) convocan a una encarnación - la naturaleza de esta convocatoria sigue siendo por otro lado un poco enigmática -, el "enunciador" se encarna en el único cuerpo que está disponible, el cuerpo del texto, es decir en una cosa, que no será nunca un YO, que no tendrá a su cargo un cambio de papel con algún TU, sino que es una fuente de imágenes y de sonidos, y que permanece. El enunciador es el filme, el filme en tanto que foyer; actuando como tal, orientado como tal, el filme como actividad. Y está bien que asi razone la gente : lo que el espectador tiene frente a si, aquello con lo que tiene que vérselas, es el filme. La idea casettiana de que habria un cuerpo para el enunciatario y uno para el enunciador está inspirada por las dos primeras personas verbales en las lenguas. No existiendo un YO, el foyer de la enunciación no constituye frente a si un TU, y tampoco un EL sobre la pantalla. El enunciado, el mismo filme, el personaje, etc, no

tienen los caracteres de un EL. El es la "no-persona" de Benveniste, la que está ausente : el filme no está ausente. El, especialmente, es el ausente en la medida en que hablan dos presentes, "YO" y "TU"; el filme, bien lejos está de ser un ausente atrapado entre dos presentes, mirándolo bien, parecería más un presente atrapado entre dos ausentes, el autor que desaparece luego de la fabricación, y el espectador, presente pero que no manifiesta en nada esta presencia , pues no tiene nada que informar sobre su impotencia.

Otra dificultad, relativa a la acción de "mirar" o de "ver" , que, evidentemente son muy importantes, desde el momento que se trata de cine. Ocurre que Casetti emplea esos verbos para el sujeto enunciador, YO; así "yo y tú le miramos", para el encuadre objetivo. Yo sólo puede designar, en la obra, al cuerpo o al papel del cineasta. Si es el cineasta mismo (el cuerpo) no mira, ha mirado (lo cuál aún es inexacto, ha filmado, y por ello mirado; el "emisor" no mira su filme, lo hace). Si es el papel del enunciador, cosa que es más probable, no se entiende cómo esta figura ideal, que está por así decir, río arriba del filme, puede mirar algo: del lado del foyer, nada mira ni ve, el foyer produce, proyecta, exhibe. El paralelismo de este enunciador (en el ejemplo del encuadre objetivo) con el enunciatario que ve, es un artefacto inducido por las simetrías deícticas. La alineación sobre la deixis viene sutilmente a falsear, en diversos puntos, este sistema dotado de una auténtica novedad, y que ha aportado mucho al dominio. Así la conceptción del espectador como interlocutor (46) - según una idea presente desde hace bastante tiempo, en semiótica textual - me parece que provoca inútilmente, pues el término está privado de aquello que constituye su propia definición: la idea de una posible interacción inmediata. Además, si se considera al espectador de cine un interlocutor, ¿ qué nombre va a darse a los usos de los medios realmente interactivos, que ya existen? Los términos científicos no están eximidos de presentar un mínimo de conformidad con la lengua común; por lo menos deben no contradecirla.

Para designar los puntos de apoyo de la destinación y del foyer, he preferido usar una fórmula vaga y prudente, "instancias de encarnación". Es que, si es verdad que el foyer y la destinación, que, en el fondo, no son más que orientaciones del texto, requieren un soporte exterior, dicho soporte, no puede considerarse, sin embargo, que sea real. O por lo menos sólo lo es - y se trata entonces del espectador o del autor "empírico", como se dice - en los estudios empíricos, que proceden mediante entrevistas y cuestionarios, que organizan proyecciones experimentales, etc. Ahora bien, las investigaciones sobre la enunciación no han recurrido a tales métodos, se fundan, a menudo, en el análisis de los filmes y no dejan de ser "internas". Tienen, no obstante, necesidad de representarse constantemente una Figura de Espectador, y en cada línea de esos libros es

posible leer, por ejemplo, que la cámara se torna hacia el espectador (o hacia el enunciatario, pues la idealidad del primer término vuelve a veces indecidible la distinción alegada), que el espectador mira hacia la izquierda de la imagen, que está asociado con tal personaje y no con tal otro, etc. En suma, los dos polos "reales", emisor y receptor, son imaginarios, y sin embargo indipensables como muletas mentales para el análisis del filme. Indispensables y de un uso muy legítimo, a condición de que se sepa bien que ese "real" no es otro que el imaginario del analista :éste , en efecto, alcanza a construir a su "espectador" y a su "autor" sobre la base de dos flujos de informaciones, el desarrollo del filme y las reacciones del espectador singular (así como real...) que él mismo es - espectador que, por lo demás, va a decir que tal o cual movimiento de aparato, brusco e inmotivado, debe corresponder sin duda a una " intención del autor". Es verdad que esto es así en el filme, o por lo menos que no se lo puede construir de otro modo; pero la intención verdadera de M.X., cineasta, nadie la conoce. Como muy bien lo ha dicho Edward Branigan, la obra, desde esta perspectiva, no proporciona ningún contexto (47) - ningún "frame", ningún "marco" _ en el que ubicar la figura del autor; para leer un texto, uno está forzado a fabricar, poco a poco, un autor imaginario, de la misma manera que el autor, para componer ese texto, no ha podido hacer otra cosa que construir un lector imaginario (48). Estas observaciones me parecen esenciales, como lo es, en el mismo sentido, la insistencia de Bettetini acerca del carácter fantasmático de los protagonistas de la "conversación audiovisual". Volveré sobre esto.

En muy bellos pasajes relativos a la "interpelación" visual(50), Francesco Casetti declara que el lugar del enunciatario, en la mirada a cámara, es el espacio vacío que existe delante de la pantalla, espacio creado por esta destinación ciega, único fuera de campo que no devendrá nunca campo: análisis agudo de una configuración fílmica, pero que no puede garantizarnos nada (y, por otra parte, el autor se abstiene de ello) en cuanto a las reacciones efectivas de los espectadores, que, no obstante están, en principio, representados, por este enunciatario cuyo lugar se nos indica .

Apostaría mucho a que, en su mayoría, el público se hace de la mirada a cámara una idea mucho menos sutil (o incluso, que no tendría idea acerca de ella), y que sus respuestas "instintivas", afectivas y visuales, varían considerablemente según las personas y los momentos. No hay ciertamente, para una sola de las imagénes del filme, ningún punto de la pantalla (incluso alrededor de ella) que no pueda devenir el "lugar" de uno o varios espectadores. De ahí la futilidad de ciertas investigaciones empíricas, que contrastan entre posibles o indiferentes intercambios.

El estudio textual, incluso cuando es enunciativo, continúa siendo un estudio textual. Si se desea tener informaciones acerca de los públicos y de los cineastas, hay

que ir a buscarlas en el terreno, y la experimentación o la recolección de datos factual no puede, entonces, economizarse . No sirve de nada dar a entender con toda la discreción que el caso exige que el conocimiento del enunciador y del enunciatario nos proporcionaría al menos probabilidades o cuadros generales para aprehender las intenciones del autor y las reacciones del espectador. Pues estos pronósticos son de una generalidad tal que ningún estudio empírico los albergaría, e, incluso en el caso de que expresen una tendencia parcial común a muchos, pueden convertirse en falsos para ciertos espectadores. Es que tienen que ver con dos órdenes de realidad heterogéneos, un texto (es decir, me repito, una cosa) y personas; muchas personas, diferentes, y un texto único. La pragmática, al menos cuando se atiene al texto, debe saber aceptar este límite, que, aun cuando no tenga nada de deshonrante, a veces le incomoda. El espectador está sometido a múltiples influencias que, evidentemente, estaban ausentes de las previsiones fílmicas; así no es para nada contradictorio comprobar que el filme ha "posicionado" al enunciatario a derecha de la pantalla, y que tal espectador ha ubicado su mirada a la izquierda (la teoría de Bettetini da lugar a desvíos de este género (51)). Por todas estas razones, me parece que los estudios enunciativos conservan intactas su utilidad y su autonomía. Sus veleidades "realistas" son más bien ilusiones voluntarias del momento, que un poco más lejos explícitamente se desmienten. Francesco Casetti declara por ejemplo que el TU asegura la interface entre el mundo de la pantalla y el mundo del que la pantalla sólo es una parte (52) (:la enunciación , se supone, se daría, verdaderamente, en un entre dos, tendría en verdad un pie en el mundo... (53)); pero una página antes, había recordado que el TU empírico está definitivamente fuera del filme (54) : eso es verdad, pero entonces ¿qué es del TU interfacial? (El autor tiene, por otra parte, una conciencia muy agudizada del carácter inconfortable e "intersticial" de la empresa pragmática en su conjunto (55).

Otra precisión, quizás superflua. No se postula aquí que las configuraciones enunciativas están desprovistas de toda influencia sobre el comportamiento observable de los espectadores (hipótesis tan improbable como la de la indefectible determinación por el filme). Pero para medir la influencia que se ha ejercido, es preciso aún ir allí a ver, es decir, salir del texto.

La enunciación fílmica es siempre una enunciación sobre el filme. Metadiscursiva más que deíctica, nos informa no sobre algo exterior al texto, sino sobre un texto que lleva en sí mismo su foyer y su destinación. Edward Branigan considera que en los filmes de ficción, la narración está en posición de metalenguaje respecto a lo que es narrado (56). Se verá, poco a poco, que este "metalenguaje" (a pesar de todo lo pone entre comillas) es o bien comentario o bien reflejo del filme, o, a veces, uno y otro al mismo tiempo.

Dos amigos que conversan cambian el YO y el TU según la realidad física de sus turnos de habla: el filme "habla" solo y todo el tiempo, no deja decir nada y no puede salir de sí (se lo ha fabricado amtes, y de una vez por todas). Cuando el cineasta aparece en la imagen, como lo hace Hitchcock en sus filmes - figura, pareceria, reflexiva y deictica a la vez -, no es, para retomar otra observación de Branigan (57), un Hitchcock que filma el que vemos, un cineasta-autor (instancia "externa"), sino un Hitchcock filmado, un personaje, un pequeño fragmento del filme : construcción metafílmica, puesto que, por otra parte, reconocemos , a pesar de todo, al cineasta. Llega siempre el momento, insiste el mismo libro, en el que el filme no puede revelar más sus condiciones de nacimiento, y venimos a chocar con una "componente apersonal" (58) (bella expresión; es el filme como cosa, una vez más).

3/ Branigan comenta también (59) el famoso crédito godardiano de Tout va bien, donde vemos manos que firman cheques (el cineasta quería exhibir el papel del dinero en la producción de los filmes, y entre otros del suyo...); para el analista norteamericano, despiadado - pero es él quien tiene razón y no aquellos para quienes los filmes pueden verdaderamente "mostrar el dispositivo", esas imágenes que se ha querido revulsivas constituyen aún una escena ordinaria del filme, puesto que el acto que nos las muestra no es mostrado, De manera más general (y más simplista), se podría decir que la cámara, sin la ayuda de un espejo, no puede nunca filmarse a sí misma - es como nuestros ojos, que no vemos -, y que el presunto fuera de texto sólo puede estar dentro del texto, del texto redoblado, del metatexto. Bernard Leconte ha exhibido de manera muy convincente que las figuras reflexivas tienen incluso mayor lugar en la televisión que en el cine; ha enumerado y definido un cierto número. La idea es que la televisión se ingenia para multiplicar las ocasiones y las maneras de hablarnos de televisión.

El encierro textual de la enunciación fílmica es particularmente neto en las figuras corrientes y por así decir, anónimas. Así, cuando se nos dice, como sucede a menudo, que en la "primera persona sonora" en voz-off el enunciador ha tomado provisoriamente en préstamo la voz de uno de sus protagonistas , se nos describe un pequeño fárrago cuyos términos son interiores al filme : marca enunciada del enunciador (ver Casetti), "voz" del personaje, presencia de una narración explícita, etc. : ejemplo, entre muchos, de los diversos pliegues metadiscursivos, de formas variadas, que consituyen la enunciación fílmica doblando las unas sobre las otras, como se pliega una servilleta de varias maneras, las diversos componentes del filme.

El foyer y la destinación, considerados en su inscripción literal, en su identidad discursiva, no son papeles sino fragmentos de texto, o aspectos del texto o configuraciones del texto (así el campo-contracampo se observa organización general de la sucesión de imágenes)

32 Antes bien, **orientaciones**, vectores en una topografía textual, de instancias más abstractas de lo que en general se dice.

El foyer es el texto entero visto río arriba hacia abajo, en el orden ideal en el que se teje; en la obra de Casetti, es uno de sus aspectos, el del "**hacerse**" (61). La destinación, es el mismo texto observado a contra-corriente, desde su otro lado, imaginariamente deshaciéndose, ser entregado : el momento del "darse" (61) en el caso de Francesco Casetti.

Este último autor toma una o dos veces el ejemplo (62) de una célebre escena de **Gone with the Wind**, en la que un travelling hacia atrás marcado y espectacular viene a " perder" a Scarlet en medio de los millares de muertos y de heridos tirados en la tierra, después de la batalla de Atlanta. Según el teórico, este movimiento de cámara figurativiza a la vez la manera en que la escena es construida (:enunciador) y la manera en la que pide ser descifrada (:enunciatario). Se podría decirlo de toda secuencia, pero es verdad. Sólo que para pasar de una de estas figurativizaciones a la otra, es necesario **hacer que el texto se de vuelta** y mirarlo por el otro extremo, aun cuando se obtengan dos construcciones absolutamente paralelas. (Después de todo, el lector, en principio, no descifra otra cosa que lo que ha consignado el escritor, y, no obstante ello, sus respectivos actos están orientados en sentido inverso.)

Otro caso : las imágenes subjetivas. Según Casetti(63), el enunciador juega en ellas un papel borrado, y el enunciatario, por el contrario, se valoriza fuertemente, pues se encuentra "sincretizado" con un personaje concreto, ese por cuyos ojos se ve lo que se ve, y que es, por lo tanto, como ese enunciatario, alguien que mira. Esto no plantea dudas. Pero también es verdad , volviendo el texto, que el enunciador vuelve a tomar importancia en la medida en que el foyer está "figurativizado" en un personaje que no es sólo alguien que mira (como el espectador) sino el que exhibe, como el cineasta que se instala detrás de él. Este personaje tiene un ojo delante y un ojo detrás de la cabeza, recibe los rayos de ambos lados, y puede sentir la imagen de dos maneras diferentes, como en algunos dibujos donde la figura y el fondo pueden invertirse.

Casetti se muestra, por otra parte, muy sensible a la instancia de los fenómenos de reversión, aunque no trate de estos últimos en sí mismos. El "punto de vista" en el cine, subraya (64), puede ser el lugar de la cámara, y puede ser el lugar del espectador - pueden, por otra parte, coincidir, pero no confundirse -, aunque la enunciación, de entrada, se escinda en un **exhibir** y en un **ver**. Desde una perspectiva psicoanalítica, agregaría que la identificación primaria con la cámara tiene por efecto transformarla en un delegado retroactivo del espectador futuro (André Gaudrealult ha comentado muy bien esta noción (65), y que las virtudes proyectivas/introyectivas de esta máquina, aparato

de registro al mismo tiempo que arma que apunta, la hacen tan ambivalente como la vista misma, de la que no se puede decir si es activa o pasiva, puesto que recibe y a la vez proyecta. De ahí una simetría, una reversibilidad del foyer y de la destinación de la que he evocado algunos ejemplos, y que quizás sea responsable del recurso teórico a los deícticos, también reversibles en la lengua. Pero, aun cuando el francés no dispone de dos palabras para distinguirlas, se trata de dos reversibilidades muy diferentes : en un caso, los significantes cambian físicamente su emplazamiento y se desplazan: en el otro, es el espectador o el analista el que invierte su perspectiva sin que nada se modifique.

Otro ejemplo contundente : la mirada a cámara, de la que ya he hablado. Es evidentemente una figura de la destinación; el punto de recepción coincide con el lugar de la cámara (puesto que es mirada) y es, incluso, raro que la intancia de destino del filme sea solicitada de manera tan explícita, es decir que el espectador sea directamente convocado mediante una intervención diegética. Pero esta construcción valoriza también al foyer, claramente figurado, durante un momento, a través de los ojos del personaje-que-mira, el foyer que se adhiere al vector de esa mirada y la reitera. Habiendo observado el hecho, Casetti estima que el Yo se ha fabricado un interlocutor (de ahí la fuerte presencia del TU), que aprovecha para afirmarse plenamente a sí mismo (66). Pero asoma allí el esbozo de una pequeña novela en la que los personajes se harían jugarretas, buscarían beneficios psíquicos, etc. En efecto, si el espectador, real o imaginario, el análista (siempre supuesto real...), "vuelve" el texto en el mismo sentido que el que mira diegéticamente, es éste último el que oficia de foyer, pero también de destinación pues está bajo el fuego (!) de la cámara. Y si el texto mentalmente se orienta en el mismo sentido que la cámara, ésta deviene en el destino del que mira, y hace, por lo tanto, que exista esa mirada, puesto que es cámara y, en consecuencia, foyer.

Esto no equivale a decir que las figuras de la enunciación son todas reversibles. Si he insistido sobre algunas que sí lo son, es para poner en evidencia el carácter abstracto y a la vez textual (perceptivo) de los dos " lugares" que : por el momento llamo foyer y destinación. No son, como el enunciador y el enunciatario, personas ficticias, no son incluso cosas, son direcciones interiores a la geografía del filme, orientaciones puestas de manifiesto por el analista. Pues, en un sentido, es verdad que la actividad del filme se juega por completo entre dos polos, o dos plots, puesto que,necesariamente, existen quien lo hace y quienes lo miran, cualquiera sea el nombre que se les dé. Pero cuando en un punto preciso del filme se marcan, lo importante es describir la traza de esa huella, huella que a partir de ese momento se despersonalizará y pasará al estado de paisaje. Cuando inclusive el cineasta se dirige a nosotros por medio de la voz off de una persona, de un comentarista anónimo y dominado, lo que resulta en el texto

es una travesía vocal de sentido único, que tiene por foyer a este órgano profundo, y, a falta de "marca" de la destinación (si se supone la ausencia de todo auditorio diegético) que venga a dispersarse sobre la superficie entera de la imagen, recubriéndola como una capa.

Contrariamente a las precedentes, esta figura no es reversible, marca al foyer y sólo a él : el "movimiento" de la voz no tiene sentido (me atrevo a decir) sino en un sentido y no tiene medios para hacer girar el texto, falta una construcción coherente en la que la voz-off fuera destinación. Las figuras no reversibles son numerosas y corrientes. Entre ellas, seguramente, se hallan todas las direcciones fílmicas (en voz-off, en voz-in, semidiegetizadas, por cartón , etc). Sin pretender exhaustividad digamos que de igual modo sucede con los encuadres "objetivos irreales" ya mencionados, sensiblemente deformantes pero cuya remisión a un personaje resulta imposible, y que corresponden, por eso, a una intervención directa del "autor". Ejemplo clásico y a menudo retomado (especialmente, y con fineza, por Francois Jost (67)) : los contra-picados sistemáticos de Orson Welles; aquí, la noción de orientación puede ser tomada en su sentido casi literal, puesto que la marca de la enunciaón consiste en un coeficiente no habitual de inclinación de la imagen.- El "estilo" de una obra es un comentario perpetuo de lo que la obra dice. Comentario no desarrollado : por el contrario, disimulado en la imagen. Es el coeficiente incomprensible de intervención enunciativa, y el acto de nacimiento del gesto metatextual, aún medio enviscado en lo que pronto va a designarnos. - Es igualmente, de manera todavía no visible, la prefiguración de un "estilo" (ver pag.154-159). Pero para retornar al foyer y a la destinación, quiero solamente decir que consisten siempre en movimientos o posiciones perceptibles (audiovisuales), o más exactamente en puntos de referencia que permiten describir esos movimientos y esas posiciones.

El tipo de validez propia de los estudios textuales de enunciación podría ser comparado, hasta cierto punto, al que caracteriza a las búsquedas semio-psicoanalíticas. Aquí como allá, si se supone que se adquiere la formación necesaria (conocimientos, método), todo el valor del trabajo depende de las cualidades personales del analista, puesto que es a la vez el investigador, y (con el filme) el terreno mismo de la investigación. Puede declarar que el placer específico del filme de ficción tiende a un proceso fetichista de clivage, a una mezcla de creencia y de incredulidad; para ello, no tiene necesidad de interrogar a la gente, que, por otra parte tendría dificultades para responder a una pregunta de ese tipo. Es una verdad general, o más exactamente genérica; concierne AL espectador. Todos pueden encontrarla en sí. No nos dice - por ejemplo - si, en éste o en aquél, la creencia vence de manera nítida sobre la incredulidad, y si en tales otros, por el contrario, la incredulidad domina. No hay ninguna contradición aquí. La atestiguación genérica

conserva su interés, superior, creo, al de sus variantes o de sus modalidades locales. Pero para enderezar la curva de sus fluctuaciones, inseparables de la entrada en escena de los " espectadores reales", los métodos empíricos son los únicos adecuados, puesto que la cuestión que se plantea entonces es empírica. Llegado a este punto, el espectador genérico - como el enunciatario de la pragmática : dos figuras del analista - no tiene, o no tienen, gran cosa para decir.

Voy, pues, a volver al terreno donde pueden hablar, el estudio de una enunciación que se acepta, que renuncia a saltar afuera del filme para controlar la docilidad del público : en suma, la enunciación textual en sentido estricto, esa que se atiene al texto y sólo a él. Se ha visto que Francesco Casetti propone un sistema de cuatro términos definidos de manera precisa, que tiene el mérito de "cubrir" panorámicamente el conjunto del campo, y que, por el momento, me parece que casi no es susceptible de ser, en el marco de su lógica propia, mejorado. Lo que me tienta, en cambio, es una orientación diferente, no contradictoria, despreocupada (en el punto de partida) de la disposición general de los puestos enunciativos, pero deseosa de explorar, en detalle, en su singularidad, un número más importante - un número que, incluso así, permanecerá muy por debajo de lo que nos ofrecen los filmes, pues la enunciación, es preciso volver a decirlo, no se reduce a "marcas" localizadas y distinguibles entre sí (:concepción antropoide : las huellas de los pies del Sujeto semi-humano ubicado afuera-adentro) sino que es coextensiva al filme y se halla presente en la composición de cada plano : no siempre marcada pero en todo lugar actuante.

Puesto que uno se ha introducido en esta topografía móvil, cómo no intentar distinguir (por ejemplo) en el clásico "filme en el filme", él mismo susceptible de presentar modalidades muy variadas, algunas de las cuales se tratarán de considerar, cómo la presencia en el filme de una instancia profílmica extraña, escena de otro filme que se está rodando, lo va a modificar sensiblemente. ¿Cómo no diferenciar las secuencias que muestran al equipo cinematográfico, las de un filme en abismo o, de manera más rara, las del propio? Y cómo no preguntarse acerca de cuáles son los elementos del dispositivo que vemos : ¿se nos muestran focos, o bien (gesto muy diferente) aquello que el motivo filmado tiende a hacernos recordar es la platitud de la pantalla ? ¿El filme se dirige al espectador de manera explícita, y si así fuera, lo hace mediante una voz en off, mediante una voz en in, mediante un cartón? - Voy, pues, a recorrer el campo de estas figuras de la enunciación, de ellas y de otras, la geografía cambiante de ángulos bajo los cuales el texto se presenta a su espectador, insistiendo más en la descripción que en las sistematizaciones posibles. Tampoco me preocuparé por ser exhaustivo. Me limitaré a las construcciones más corrientes, a las que con mayor frecuencia los filmes utilizan o han utilizado, aquellas que pertenecen a una suerte de patrimonio colectivo y reglado, como los

mismos nombres ("fuera de campo", "intertitulos, etc.) a menudo testimonian, nombres que reflejan toda una tradición, que, a veces, es necesario precisar o redefinir, pero que me he guardado de rechazar por decreto. El itinerario que he elegido me hará visitar (a paso de carga) una decena de parajes enunciativos, que he agrupado bajo diez rubros, más uno onceavo que no es tal (esto se explicará). Por ahora, ¡ paso libre para el primero!

NOTAS :

1.- Francesco Casetti, de hecho, lo señala en su articulo "Les yeux dans les yeux",1983.- A.J.Greimas y J.Courtes, Sémiotique, (Diccionario), 1979, pags. 125-126.

2.- Figures III, 1972, pag. 226. Se observará que Genette reserva para la narración un estatuto "paralelo" (es su palabra) al de la enunciación lingüistica, la que, según él, contiene el rasgo de "subjetividad en el lenguaje" tal como lo ha definido Benveniste.

3.- Le Filmique et le Comique, 1979, pag.96. Ver también "Reference et designation. Note sur la deixis cinématographique", 1978.- El libro tene origen en una tesis presentada y defendida en 1975. L'enoncé dans l'enonciation : l'objet filmique et la place du spectateur dans le signifiant cinématographique. Se trata de un trabajo que gira sobre los Hermanos Marx y a la vez sobre la enunciación fílmica en general.

4.- Logique di cinéma, 1964, pags. 71 y 80 a 83.

5.- "Clignotements du noir-et-blanc",1980, pag.232.

6.- Particularmente en "Les yeux dans les yeux",1983 y en D'un regard l'autre, 1990 (original italiano,1986), que a menudo citaré. Ver Tambiém el excelente compendio didáctico Analisi del film,1990, escrito en colaboración con Federico di Chio.

7.- "Las r3elations de temps dans le verbe francais", 1959, retomadas en Problêmes de Linguistique Générale - I,1966. En la página 242 (del libro), el autor introduce al "discurso" luego de haber definido a la "historia"; menciona ante inicialmente y ante todo a la lengua hablada y después a los textos escritos que la reproducen o la imitan (diálogos de novelas, conversaciones epistolares,etc.).

8.- Respecto del tema de los escritos que imitan la situación del intercambio oral, ver la nota precedente : en el mismo pasaje, Benveniste agrega que una gran parte de los textos escritos se encuentra comprendido dentro de ese caso.

9.- Gerard Genette, Figures III, pags. 189 a 203 ("Relato de palabras"), el relato de palabras constituye el único caso en el que un texto literario puede proceder por showing y no por telling, para retomar la

célebre distinción anglosajona. Se contenta con "recopiar" (Genette, pag.190), poner por escrito las palabras que quiere referir. (Es por esto por lo que, en la lógica de las concepciones genettianas, respecto a estas partes del texto, no es posible ya hablar , en verdad, de relato).

10.- Pag. 239 de Problèmes de Linguistique Générale -I, 1966 (en el articulo "Les relations de temps dans le verbe francais", 1959).

11.- D'un regard l'autre (original italiano:1986), págs.45-48 ("enunciación enunciada"), 46 y 49 (enunciación diegetizada), 46 (enunciación disimulada en los "presupuestos" del filme, que en ese caso "guarda una suerte de secreto").Casetti, como se ve, toma en préstamo a Greimas algunas de sus nociones.

12.- Desde luego que con los adjetivos correspondientes.

13.- Por una parte, de manera especifica, enj un articulo de 1980, "La dislocation".(A propósito de Last train from Gun Hill de John Sturges), por otra parte en numerosos pasajes de sus libros, Structures linguistiques/Structures filmiques (1982-83), Langue,Film, Discours (1985) y Cinéma, Télévision, Cognition (por aparecer, lamentablemente a titulo póstumo; estaba terminado en 1988).

14.- Remarque sur la temporalité cinématographique dens les films diégetiques, plaqueta, 1979. (Retomado en Cinémas de la modernité, colectivo, 1981).

15.- "Raconter sa propre tragédie: "Lettre d'une inconnue" " (a propósito del filme de Max Ophusls). 1988. Para "seudo-deictico", pag. 99. El análisis que está muy bien realizado, se inspira en las concepciones de Greimas, en las de Michel Colin, y (de manera menos directa) en las mias. - El filme es de 1948.

16.- "Approches de l'imagination anaphorique au cinéma", conferencia (1989) y articulo (1990). Comporta un estudio muy riguroso del filme **Intervista.**

17.- Asi, para Benveniste, la definición de las palabras de la deixis es organizar las relaciones espacio-temporales en perspectiva respecto a un YO : se trata pues de términos cuyo significante va a cambiar según la situación de habla, y en relación a un referente que no se modifica. (pag. 262 de "De la subjectivité dans le langage", articulo de 1958, retomado en Problèmes de Linguistique Générale -I,1966).

18.- No rige respecto a todos los empleos, en este ejemplo. Cf., por ejemplo, "Me voy a sentar a la derecha del conductor", donde el punto de referencia (el conductor) es un tercero cuya "derecha" es independiente de los desplazamientos del YO y del TU.

19.- Pag. 98 de La conversazione audiovisiva, 1984.

20.- "Système du récit filmique" (texto de conferencia), 1987, pags. 17 y 18.

21.- En "Le su et le vu", 1984.

22.- Pág. 87 de "Narration et monstration au cinéma", 1984.

23.- Narration in the Fiction Film, 1985, parte I-2 pags. 16-26.

24.- Nouveau discours du récit, 1983, en particular págs. 12 y 29 . Volveré sobre esto en pags. 181 -183.

25.- Artículo titulado " A quel sujet?" (sic),1987. Las dos frases citadas se hallan respectivamente en pags. 43 y 49.

26.- "Discours cinématographique, Narration : deux façons d'envisager le problème de l'enónciation",1980.

27.- En una perspectiva más amplia que la de los estudios enunciativos en el sentido técnico de la palabra, la noción de "autorreflexividad en el cine" (donde auto me parece redundante) ha sido ya estudiada de manera muy sólida por Reynold Humphries a propósito de los filmes norteamericanos de Fritz Lang (Fritz Lang, cinéaste américain,1982). De igual modo, a propósito de los escritos teóricos de los años veinte y treinta sobre el cine, por un joven investigador japonés, Takeda Kiyoshi, en su tesis de doctorado francesa, Archéologie du discours sur l'autoréflexivité au cinéma,1986.

28.- L'oeil caméra, 1987 ; edición revisada, 1989, pag. 36 "Discurso cinematographique, Narration..." , 1980, sobre todo pags.125-127 "Misea au pont sur le point de vue",1988, pág. 148; etc.

29.- Le Filmique et le Comique, 1979, pag.113. En este pasaje, Jean-Paul Simon se apoya sobre algunos de mis análisis anteriores (: tendencia de marcas "gramaticales a diegetizarse) para darle desarrollos nuevos. Ver también Remarque sur la temporalité cinematographique dans les films diégetiques, plaqueta, 1979, texto retomado en Cinémas de la Modernité colectivo, 1981 : el cine no tiene deicticos temporales, sólo puede construirlos indirectamente, por ejemplo, a través de flash-backs (pag.63 en el volumen colectivo).

30.-La conversazione audiovisiva, 1984, pag.106.

31.-Pág. 2 a 4 de "Vers au modèle génératif du discours filmique", 1976.

32.- "Le regard à la caméra : figure de l'absence", 1983, págs. 39-40. En la versión revisada que está incluida en Figures de l'absence (1988), págs.17-18.

33.- Habia efectuado la observación en 1964, en "Le cinéma : langue ou langage? (pág 72 en mis Essais sur la signification au cinéma-I , 1968), pero sin vincularla claramente al problema de la enunciación. Francois Jost retoma la cuestión de manera más precisa pág.195 de "Narration(s) : en-deçà et au-delà", 1983.

34.- Pág.82 de "Les yeux dans le yeuxs", 1983.-

35.- Pág.60 de D?un regard l'autre, 1990 (original italiano:1986).

36.- Point of view in the cinema, 1984.

37.- Páginas 137 y sig. en D'un regard l'autre, 1990

(original italiano:1986).

38.- "Les yeux dans les yeux", 1983, págs 89 a 91 - D'un regard l'autre,1990 (original italiano : 1986), páginas 83 a 89 (parte titulada "Les quatre regards").

39.- Pág.88 de "Les yeux dans les yeux", 1983.

40.- Pág. 142 de Dentro lo sguardo, 1986 (la traducción es mia). En la edición francesa, D'un regard l'autre (1990) el pasaje se encuentra en pág.196 :" es en la enunciación en donde se devela una subjetividad (alguien se apropia de una lengua) y donde las personas se articulan entre sí (esta apropiación permite distinguir un YO de un TU y de un EL)".

41.- En relación con el tema de la reflexividad, ver en particular las páginas 181 a 184 (edición francesa).

42.- La conversazione audiovisiva, 1984, págs.99 a 100.

43.- Por ejemplo, pág. 40 de Point of View in the Cinema, 1984.

44.- Por ejemplo, págs. 78 u 84 de "Les yeux dans les yeux",1983. O bien pág.50 de D'un regard l'autre,1990 (Original italiano,1986).

45.- La conversazione audiovisiva, 1984, pág.110 : "incorporeidad" del enunciador y del enunciatario, en tanto que se reducen a lugares textuales; Bettetini, asi, expresa la idea por el otro extremo, y con más prudencia.

46.- D'un regard l'autre, 1990 (original italiano :1986), capítulo titulado " Du décodeur à l'interlocuter", págs. 20 a 25.

47.- Point of View in the Cinema, 1984, pág.40.

48.- La misma obra, pág.39.

49.- La conversazione audiovisiva, 1984, especialmente págs. 110 y 120.

50.- "Les yeux dans les yeux", 1983, pág.79 D'un regard l'autre,1990 (original italiano,1986), especialmente págs. 40,91 y 100.

51.- Especialmente en el capitulo 4, "La conversazione testuale", pág. 95 y sig. de La conversazione audiovisiva, 1984.

52.- D'un regard l'autre, 1990 (original italiano :1986), pág. 198 y stes. (último capitulo del libro, llamado "L'interface").

53.- Francesco Casetti da a entender en varias ocasiones a lo largo de su libro, por lo cual es uno de los grandes temas (insistente y ambiguo a la vez), que el TU seria de alguna manera un intermediario entre el filme y el mundo, que seria el lugar de un vay viene constante del uno al otro. Pero, por otro lado, la obra entera deja de lado, y con justicia, al espectador empirico, de suerte que no se ve cuál podria ser el estatuto de ese mediador que a la vez que se invoca se repudia.- Giangfranco Bettetini, por el contrario, recuerda con total simplicidad (pero no sin utilidad) que las reacciones del destinatario

no pueden modificar la sucesión del texto, contrariamente a lo que constituye el principio mismo de los intercambios hablados (La conversazione audiovisiva, 1984, pág.109).

54.- Pág. 197.

55.- D'un regard l'autre,1990 (original italiano 1986), pág. 32.

56.- Point of View in the Cinema, 1984, pág.3.

57.- La misma obra, pág.40.

58.- La misma obra, la misma página. Idea cercana pág. 172.

59.- La misma obra, pág.172.

60.- Ver en particular "La télévision regarde la télévision", 1990. Bernard Leconte introduce una distinción muy novedosa entre la reflexividad simplemente "televisada" y aquella, más profunda, que llama "televisual" . Por un lado, por ejemplo, las numerosas emisiones en las que el sujeto es el medio mismo : entrega de recompensas, teletons, incitaciones a telefonear "en directo", etc. por el otro, la ostentación del poder electrónico, como cuando los libros, en Apostrophes, vienen a ocupar la pantalla, o bien se escapaban de una ventana por la que se veía al autor que explicaba en el estudio, etc.

61.- Italiano **farsi** y **darsi** (nociones omnipresentes en el libro).

62.- Pienso en las páginas 95 a 97 de D'un regard l'autre, 1990 (original italiano : 1986.- "Autant en emporte le vent, Victor Fleming, 1939.

63.- La misma obra, pág.88.

64.- "Les yeux dans les yeux", págs. 81-82.

65.- Pág.93 de "Narration et monstration au cinéma", 1984.

66.- D'un regard l'autre, 1990 (original italiano : 1986, págs. 197-198.

67.- Págs 198-199 de "Narration(s) : en-deçà et au-delà", 1983.-

Traducción efectuada por María Rosa del Coto, para uso exclusivo de los alumnos de Semiótica de los medios II de la carrera de Ciencias de la Comunicación,de la U.B.A.-

---